

寺山修司の演劇『百年の孤独』

置き換えの遊戯

守 安 敏 久

コロンビアの作家ガブリエル・ガルシア・マルケスの長編小説『百年の孤独』（一九六七、邦訳新潮社・鼓直訳・昭47）に着想を得て、寺山修司が書き下ろした演劇実験室・天井棧敷の新作舞台『百年の孤独』は、昭和五十六年七月二日から七日まで東京・晴海の東京国際見本市協会B館で上演される。通常は見本市の展示場として利用され、普通の学校体育館なら五、六館は入ろうというこの広大な見本市会場は、寺山お気に入りの空間で、『奴婢訓』（昭53）以来、『レミング』（昭54）、『百年の孤独』（昭56）と上演会場になり、合わせて『晴海三部作』とも呼ばれている（厳密にいうと『百年の孤独』会場は前二作よりさらに広い会場である）。このあと天井棧敷の舞台としては、『観客席』『レミング』の改訂版公演、『奴婢訓』の海外公演などが続くが、昭和五十八年五月四日に寺山が死去するので、いわゆる新作としてはこの『百年の孤独』が最後の作品となった。

昭和五十六年の演劇界は、何よりも野田秀樹率いる夢の遊眠社が『少年狩り』（作Ⅱ野田秀樹、演出Ⅱ篠崎光正）で初めての新宿・紀伊國屋ホール進出を果たし、爆発的な人気を獲得した年として記憶される。夢の遊眠社はこの年、ほかに『走れメルス』『ゼンダ城の虜』（ともに作・演出Ⅱ野田秀樹）を上演し、以後小劇場運動のブームを牽引する人気劇

団となっていく。この年は出口典雄のシェイクスピア・シアターがシェイクスピア戯曲全三十七本の完全上演を終えたことも話題となったほか、山崎哲（劇団転位・21）、竹内銃一郎（劇団秘法零番館）などの作品も評価された。そして「アングラ第一世代」ともいうべき唐十郎・鈴木忠志が初めて商業演劇に関与したことも記しておくべきかもしれない。寺山修司は既に『中国の不思議な役人』（昭52）、『青ひげ公の城』（昭54）と渋谷・西武劇場に招かれて作品を発表していたが、その西武劇場で昭和五十六年二月～三月『下谷万年町物語』（作Ⅱ唐十郎、演出Ⅱ蜷川幸雄）が上演され、また東宝ミュージカル『スウィーニー・トッド』（作Ⅱヒュー・ホワイラー、演出Ⅱ鈴木忠志）が昭和五十六年七月～八月に帝国劇場で上演された。新旧世代の変動を孕んだこの昭和五十六年、天井棧敷最後の新作『百年の孤独』が上演されたわけだ。

本稿は論者自身、実際に見る機会を得た天井棧敷『百年の孤独』（論者が見たのは七月六日の公演）について、その記憶を呼び戻しながら、寺山が試みた実験的探求を検証しようとするものだ。ガルシア・マルケスの原作小説に寄り添いつつ、紛れもなく寺山作品として屹立する、その作家的資質についても問いかけることになろう。

作・演出Ⅱ寺山修司、共同演出・音楽ⅡJ・A・シーザー、美術・照

明Ⅱ小竹信節、美粧・衣裳Ⅱ蘭妖子、出演Ⅱ新高恵子、蘭妖子、サルバドル・タリ、若松武、根本豊、矢口桃、末次章子、日野利彦、牧野公昭、大林真由美他。寺山によれば、総制作費一二五〇万円、七公演での総入場者数五六〇〇人、入場料総収入一二〇〇万円、だとい^①う。

I

ガルシアⅡマルケス『百年の孤独』は、いとこ同士であるため豚の尻尾のある子どもが生まれることを怖れた夫婦が故郷の村を去り、新天地マコンドを開拓、次々生まれた子孫が繰り広げる一族の愛憎の年代記である。奇矯で現実離れた一族の家族史と「近代」が流入する村の盛衰の歴史とが交差し、百年にわたる興亡が奇怪で不思議な挿話の束として叙事的に描き出される。

寺山版『百年の孤独』はガルシアⅡマルケス版から抽出された複数の不思議な挿話が同時並行的に進行するが、二時間余という上演時間の性格上、家族史と村の歴史が交差するような大河のうねりを獲得するには至らない。むしろ挿話の「物語」は断ち切れ、投げ出されたまま、舞台中央に立ちあがる「負の穴」に呑み込まれていくかのごとくだ。

寺山版にもガルシアⅡマルケス版と同じく、豚の尻尾のある子どもが生まれることを怖れるいとこ同士の夫婦が登場し、殺人があり、逃走があり、夫は物忘れに襲われ、家中の物に名前と用途を書きこんでいく。また彼女に近づいた男は皆変死するという妖しい小町娘が登場し、その昇天も描き出される。村には教会が出来たものの、幼女の花嫁との結婚式がずっと延期されており、そのほか自動ピアノや冥土への手紙の挿話もある。そして流浪の男が新しい発明を村にもたらし、「近代」の流入に

戸惑う村の混乱の目撃者となる点も、寺山版とガルシアⅡマルケス版で共通している。

加えて寺山版には、「娘」を名乗る女の来訪に困惑する未婚の老女や、後に精神科医学生とその患者と判明する二等兵と大佐が登場したり、教会の神父が花嫁を奪って花婿を火焰で灼くという展開があったり、ガルシアⅡマルケス版にない挿話もいくつかはめ込まれている。

舞台台本は『夜想』第四号（ペヨトル工房、昭56・10）に掲載され、後には上演のVHSビデオ『百年の孤独』へ演劇実験室・天井棧敷第二十回公演（アップリンク、平5・7、分類番号ULV024、ビデオ撮影Ⅱ赤石高生）が刊行され、このビデオの附録として舞台台本『百年の孤独』（アップリンク、平5・7）が冊子刊行された。『夜想』版台本とアップリンク版台本とは基本的には同一であるが、わずかながら『夜想』版にあった人名や数字の明らかな誤まりがアップリンク版では正されているので、アップリンク版台本のほうが精度が高い。舞台台本と上演ビデオとの対応関係に言及しておく。後述するように、この舞台は四つのステージと中央ステージとの計五ステージで同時並行的に展開し、照明を当てる焦点ステージがめまぐるしく切りかわるので、舞台台本通りの順序で進行しない。挿話は切断され、焦点ステージは移行していくので、挿話のまとまりごとに記述されている舞台台本と照らし合わせると、相当の順序異同がある。とはいえ、いとこ同士の結婚に苦しみ夫タネが闘鶏場での侮辱に憤って殺人に至る場面の台詞が舞台台本に載っていないことを除けば、上演ビデオで発される台詞は、順序異同はあるが、ほぼ舞台台本に掲載されている。

寺山は天井棧敷『百年の孤独』の舞台構造について、上演に先だって

こう語っている。^②

村の中央に穴のある広場があつて、その周囲には四つの舞台を作り、四つのドラマを同時進行させるんです。これまで客席を三方に作ったことはあるけど、初めて四方に客席を作ってみました。完全に劇を見るためには四回見る必要がありますね。

（『読売新聞』）

この言葉通り、舞台は【図】（小竹信節『百年の孤独』装置図^③）のよう^④に組まれた。中央ステージは当初は平坦で、しばらくすると輪切りの円柱状の塔が、二段↓四段↓六段……と進行に応じてゆっくりウインチで立ち上がり、劇の中盤には九段六メートルの円錐めいた「負の穴」が出現する。上演会場のコンクリートの床に穴を掘るわけにいけないので、逆に塔を立ち上げることで、それを村の広場の「穴」に見立てたわけだ。

会場が広大なだけに、どこの観客席にしようか（論者は「ステージ2」と「ステージ4」にはさまれた観客席で見た）、隣接する二つのステージと中央ステージはまだしも近いが、向こう側の二つのステージは相当遠く、台詞も聞こえにくい。ましてや劇の中盤からは中央ステージに「負の穴」が立ち上がり、対面する二つのステージへの視野をほとんどささげることになる。焦点ステージはめまぐるしく移行するが、この見えな^⑤い対面ステージで演じられる部分は、聞こえにくい台詞の断片から観客が想像力で補っていくほかないのだ。「完全に劇を見るためには四回見る必要がありますね」という寺山の言葉はあながち誇張ではない。したがって多くの観客は苛立ちを募らせながら後半の「見えない演劇」の展開に立ち会うことになる。しかしこれこそは寺山の観客への挑発であり、

演劇的な戦略なのだ。山口昌男との対談「劇の出現」（『現代思想』昭和56・10）で寺山は『百年の孤独』についてこう語っている。

寺山 あれは（『百年の孤独』、引用者註）半分隠したいという意図があったのね。観客は全能ではない。「見えない」「聞こえない」部分を想像力で補う。アリアーヌ・ムヌイシユキンのシアター・ソレイユみたいに半分だけ固定した席を作っておいて半分は自由に動いて観てまわる。ああいう作り方にするほうが視覚的にもきれいだっただけだね。『疫病流行記』以来、観客席を何かで仕切って、「隠す」という劇を連作してきて、突然全部見せるということに、抵抗があった。だから中央にああいう「立ちあがる穴」というか、バベルの塔を作ることで、まず対面ステージをかくす。四方のスピーカーの向きをアトランダムに散らすことによって半分しか俳優の声が聞こえないようにする。全部見せるのではなく、半分見せる。あとは自分で組立ててもらう。

（『現代思想』）

四方向の観客席から四回見て、死角を埋め合わせて作品の全体像をつかんだとしても、逆にそれは想像力を塞ぐだけの怠惰な観客に終わるのかもしれない。「見えない」「聞こえない」部分を観客それぞれの想像力によって再構築することが、そもそも劇構造に組み込まれているのだ。「私たちはどんな場合でも、劇を半分しか作ることにはできない。あとの半分は観客が作るのだ」（『迷路と死海』白水社、昭和51）という寺山の「半世界」の思想はここにも一貫している。

寺山は既に『ガリガリ博士の犯罪』（昭和44）で、小劇場内のあちこちに

浴槽、テーブル、子ども部屋、書斎などを配し、観客はその「家」の至るところに設けられた席に座るが、死角があつて、すべてが見える客席は存在しない、という構造の作品を上演していた。天井から降りてきた壁が観客をさまざまに分断・軟禁する『阿片戦争』（昭和47）、幾重ものカーテンが客席と客席、ステージとステージを分断・密室化する『疫病流行記』（昭和50）などでも、観客は全体像を奪われたまま、作品の部分としか関わることができない。そのほとんどが暗闇の中で「見えない演劇」として展開する『盲人書簡・上海篇』（昭和49）などもこの系列に位置する。

したがって多角的な撮影で死角の壁を乗り越えた上演ビデオ『百年の孤独』は、作品の全体像を伝えはするものの、演劇体験とは別のものであることを知らねばならない。「演劇」は舞台台本の「文学」の中にあるわけではないし、上演ビデオの「映像記録」の中にあるわけでもない。光の明滅と音の高鳴りに包まれ、俳優の肉体の現前と声の轟きを目の当たりにする舞台現場にこそ「演劇」は存在する。いまここで改めて『百年の孤独』を考察するにあたって、もとより残された舞台台本と上演ビデオが手がかりとはなるものの、「見えない演劇」への苛立ちの現場感覚を充分呼び戻しつつ作品に向き合うことを戒めたいと思う。

ところで寺山は『百年の孤独』の劇構造を原作と比較しながら次のように語っている（『ぴあ』昭和56・7・3）。

ガルシア・マルケスの話は、ある一家族の百年間の歴史として書かれているんですが、それを四つに割って、時間を縦にとらえないで横に広げてみようと思っています。父親と息子、孫とひ孫が、それぞれ

全く別の舞台で同じ時間を生きているという感じになりますね。

『ぴあ』

年代記的なガルシア・マルケスの小説を、寺山は四つの同時並行のステージに配していくわけだが、父親と息子、孫とひ孫が、別のステージで同じ時間を生きているという意図は、観客には伝わらなかったと思う。複数の挿話が同時進行しているという印象がせいぜいだ。また焦点ステージはめまぐるしく移行するが、拍子木めいた音の挿入と照明操作で比較的わかりやすく移行するため、そのことが逆に同時並行的な混沌を薄めてしまったかもしれない。

II

ガルシア・マルケス『百年の孤独』において、一族の最後の末裔の一人であるアウレリャーノは、この村に最初に「近代」の発明品をもたらした流浪者メルキアデスが、百年前にサンスクリット語と暗号で書き記していた羊皮紙の解読に成功する。そこには「この一族の最初の者は樹につながれ、最後の者は蟻のむさぼるところとなる」という言葉に集約される一族の歴史が百年も前に予言のごとく書きこまれていたのだ。一族の運命はこの羊皮紙の記述通りに展開し、末裔たるアウレリャーノがようやく百年後に羊皮紙を解読したときには、豚の尻尾をもったアウレリャーノの赤ん坊の死体を蟻の群れが運んでいくところだった。百年にわたる一族の波乱の歴史とその消失は、あらかじめ予言されており、「書物」に封じ込められた記述をなぞっていったにすぎないことが、作品の最後に判然とする。現実が書物の予言を模倣する、という呪術的な反転

世界が最後に露わとなるのだ。

これを広義の粹小説と呼ぶこともできようし、それはまた架空のアラビヤの史家シーデ・ハメーテ・ベネンヘーリの手稿を翻訳するという体裁で書き継がれていくセルバンテス『ドン・キホーテ』を先駆とする「書物についての書物」という形式でもある。カルロス・フエンテスは『百年の孤独』に論及しつつ、「セルバンテスと同じように、ガルシア・マルケスは一冊の本の中に現実の境界を、そして、現実の中に一冊の本の境界をつくりあげる」と述べている⁽⁴⁾。

映画『書を捨てよ町へ出よう』(昭46)の中に「町は開かれた書物である。書くべき余白が無限にある」という落書きのショットを挿入した寺山は、世界を書物の比喻で語ることが好んだ。それだけに「現実の中に一冊の本の境界をつくりあげる」ようなガルシア・マルケス『百年の孤独』に魅了されたものと思われるが、寺山版『百年の孤独』には、「現実が書物の予言を模倣する」さまは特に反映されてはいない。

池澤夏樹は「マルケスがいわゆる心理描写をほとんどせず、大量の具体的な事実だけを腕力にものを言わせて積み上げ、それを読者に事実と強引に認定させながら話を進める」ことを述べ、さらに「文体に関して次に目立つこの物語の特徴は細部の過剰、登場人物の数とエピソードの数と、その複雑なからみあいである」と指摘している⁽⁵⁾。ガルシア・マルケス『百年の孤独』は、人物の心理の壁に踏み入ることなく、壮麗な叙事詩的世界として展開する。そしてその細部は時にラブレームいた突拍子もない幻想へと飛翔し、それでいてその荒唐無稽がありふれた現実と無理なく整合している。心理主義を嫌い、ラブレームを愛読する寺山は、ガルシア・マルケスの過剰なる驚異の挿話群を取り込みながら、自らの

叙事詩的世界を演劇化したのだ。

寺山版『百年の孤独』で一つの中心的な挿話となるのは、豚の尻尾のある子どもが生まれることを怖れるいとこ同士の夫婦タネとハタケである。挿話はガルシア・マルケス版から引用されているが、寺山版での人物名はすべて新たに名づけ直されている。妻は近親婚を怖れるあまり、鉄の尾錠で閉まる貞操帯を身につけているが、ガルシア・マルケス版でも寺山版でも、周囲から不能呼ばわりされた夫の欲望はやがてその障壁を打ち壊すことになる⁶。ガルシア・マルケスは短編『愛の彼方の変わることなき死』（一九七二、邦訳筑摩書房・ちくま文庫『エレンディラ』所収・木村榮一訳・昭63）でも貞操帯をした娘とその南京錠を題材としており、一方また寺山にあっても、近親姦の主題（例えば『青森県のせむし男』や不能性の主題（例えば『初恋・地獄篇』）は馴染深いものだ。

ガルシア・マルケス版同様、寺山版『百年の孤独』でも、夫タネは物忘れの病いに襲われ、「物」や「人」の名前が思い出せなくなる。そこで忘れないために、紙に「物」や「人」の名前を書いて貼りつけていく。例えば柱時計に「時計」と書いて貼り、妻ハタケにも「ハタケ」と貼りつけ、自分にも「タネ」と書いて貼りつける。また名前はわかって、何をするものか思い出せなくなると困るので、その用途も紙に書いて貼っていく。例えば「コレハ（鳥籠）デアル。中ニ入ッテイルノハ、（紅雀）デアル。（紅雀）ニハ、一日一回、水ト野菜ヲ与エテヤラナケレバナライ」といった具合だ。そして人の背丈ほどもあるのかという、巨大な木枠の文字型が舞台を埋め尽くしていく。大きな「時計」「私」「袋」「戸口」「出口」「椅子」といった文字型がそこらにころがっている。『奴婢訓』（昭53）で人の背丈ほどの巨大靴を登場させたように、物を巨大化して等

身大の感覚を揺さぶるのは寺山お得意の手法であり、『百年の孤独』では文字型そのものを巨大化している。また寺山は文字の呪力にきわめて意識的であり、映画『書を捨てよ町へ出よう』（昭46）や映画『草迷宮』（昭54）には、寝床一面が呪文めいた文字で埋め尽くされている愛欲場面もあった。

さらに『百年の孤独』では、「物」と「名前」と「文字」とが構成する、分類と名づけの記号体系が、物忘れによって混乱しているのだ。クロード・レヴィ・ストロース『野生の思考』（一九六二、邦訳みすず書房・大橋保夫訳・昭51）に拠るまでもなく、分類と弁別的差異の必要は、あらゆる社会にあつての原初的な「野生の思考」であり、その混乱を挿話化したのが、ガルシア・マルケスであり、寺山である。それは「存在するというのは、名づけること」（『ガリガリ博士の犯罪』）という寺山の思考の反映でもある。

ガルシア・マルケス『百年の孤独』は、町にさまざまな発明品をもたらす流浪者メルキアデスが「物にも命がある。問題は、その魂をどうやってゆさぶり起すかだ」と語る呪術的な世界観に支えられている。メルキアデスは村に望遠鏡やら巨大レンズの発火装置やら天文観測儀やら、科学的な発明をもたらすが、と同時に彼はいつたん死ぬことになっても、自由に現世に舞い戻ってくるような人物でもあるのだ。物忘れに襲われた村人に記憶を回復する薬を処方すべく現世に帰還し、さらに銀板写真術の開発に没頭していく。このメルキアデスこそが百年にわたる一族の歴史を羊皮紙に封じ込め、「百年たないうちは、誰もその意味を知るわけにはいかのだ」と語る預言者となる。メルキアデスに限らず、この作品には科学と魔術が截然と区別されないまま、至るところで同居して

いる。クロード・レヴィ・ストロース『野生の思考』（前掲）が教えるように、「呪術は科学の隠喩的表現とも言うべきもの」であり、両者は認識の二様式として並置されるべきものだ。

寺山版『百年の孤独』でも、一方で神父の魔術的な「空中浮遊術」があるかと思うと、一方で機関車が村を横切り、自動ピアノや写真術といった「近代」が村にもたらされる。あるいは畑の土に埋まっていた、死んだ大ばあさんの写真額を神父が踏んづけると、大ばあさん本人が土から顔を出して、「うるさくて、ゆっくり死んでもいられやしないよ」と言う寺山独自の場面もある。「物にも命がある。問題は、その魂をどうやってゆさぶり起すかだ」という流浪者の言葉そのままに、写真は死んだ本人をゆさぶり起し、生者と死者が平気で交感する。タネが不能呼ばわりされて刺殺した二番星は、タネとハタケ夫婦のもとを訪れ、死んだあとの退屈な日々の愚痴をこぼすが、タネは桜の木に自らを縛りつけて「生きながらの死者」ともなる。冥土への手紙の郵便配達夫が登場し、逆に冥土からも手紙が届く。生者の世界と死者の世界は往来が容易く、いつでも置き換え可能である^②。

「聖主人のための機械」や「折檻機械」など『奴婢訓』には小竹信節考案の奇怪な無用機械が登場したが、寺山版『百年の孤独』にもガルシア・マルケス版にはない「難産身代り苦シミ機械」という珍妙な機械が登場する。彼女に近づいた男は皆変死するという妖しい小町娘テマリは、双生児のコメとムギの子を出産するに当って、難産で苦しんでいる。神父の促しでコメとムギは「難産身代り苦シミ機械」に締めつけられ、テマリの身代りで苦痛に悶える。それはジェイムズ・G・フレイザー『金枝篇』（二八九〇、簡約版邦訳岩波文庫・永橋卓介訳・昭26（27））がいう、

類似は類似をうむという原理の「類感呪術」である。テマリが男児を無事出産すると同時に、コメとムギは失神死するが、これもまた「彼女に近づいた男は皆変死する」という呪術的な予言の実現だ。

寺山版『百年の孤独』の「ステージ4」は教会に見立てられ、なかなか始まらない結婚式に参会者はしびれを切らしている。それは「教会びらき」の結婚式であり、花婿は「侏儒」イサク、花嫁は「幼女」ヒワだが、神父の到着が遅れている。さらに途中で花婿が母親の危篤を知らせる電報で呼び出されたり、花嫁が幼女ヒワから小町娘テマリに入れ代つたりで、さらに式は遅れていく。ここにはガルシア・マルケス版で、後到大佐となるアウレリャーノが幼女妻レメディオスと結婚する挿話や、自動ピアノの技師ピエトロ・クレスピとレベッカとの結婚式が花婿への謎の電報で当面延期となり、「教会びらき」に合わせてより一層遅れていく挿話が、ともに取り込まれている。さらには神父の手でネジマキ人形と変えられたテマリが花嫁としてやって来るものの、神父は花婿から花嫁テマリを奪い取り、縛り上げた花婿を花火の火焰で燃やし尽くそうとする。ガルシア・マルケス版にはないこの寺山版独特の展開は、人形と少女を重ねた人形妻の「不毛なエロティシズム」に彩られながらも、実際に花火を使った火の放射と炎上による一場の「地獄絵」を出現させる。聖なる教会に神父を装った悪魔が忍び込み、花婿に無惨な火あぶりの「磔刑」を執り行ふのだ。ここはこの舞台のうちでも悪魔的な哄笑を呼びこむ最も残忍で壮麗な場面となっている。しかしその悪魔の哄笑からするりと逃げ失せたテマリは、ガルシア・マルケス版ではメルキアデスが語っていた「百年たったなら、その意味わかる！」の言葉を残し、昇天していく。

III

物忘れに襲われた夫タネが、「物」と「名前」と「文字」が構成する記号体系の混乱の中で、パズルのごとく弁別的な「置き換え」に腐心していたように、寺山版『百年の孤独』にはさまざまな「置き換え」の挿話が配されている。テマリに近づく双生児のコメとムギの挿話、ダイヤの指輪と偽ってプレゼントされた氷塊の挿話（この二つの挿話はガルシア・マルケス版にも類似の挿話あり）、テマリが抱く赤ん坊と木の根の挿話^⑧、未婚の老女のもとに「娘」を名乗る女カケス1・カケス2が相次いで訪れる挿話、二等兵と大佐と見えた二人が実は精神科医学生とその患者と判明する挿話など、類似する人と人、物と物、人と物、関係と関係は、寺山にあつてはいつでも置き換え可能なのだ。これは世界を隠喩と「流動するイマージュ」で満たしているとするバロツク的な「置き換えの遊戯」である^⑨。

また自分の写真を踏んづけられた死んだ大ばあさんが土の中からは出てくる挿話、神父の手でテマリがネジマキ人形と変わる挿話など、写真と本人、生者と死者、人間と人形、人間と物も、たちどころに置き換え可能となる。

このように物だの死者だの命をゆさぶり起そうとする呪術的な反転世界のうちに、寺山の「置き換えの遊戯」が展開していくわけだが、しかしここにはガルシア・マルケス『百年の孤独』のような一族の家族史と村の盛衰史とが交差する歴史の地層が認められない。ガルシア・マルケスの小説にあつて、アウレリャーノとホセ・アルカディオという二系列の似たような名前がしつこく繰り返される一家の年代記は、血と名づ

けの継承を意識させる愛憎の反復の歴史である。一家の没落は、戦争と闘鶏、性悪女と途方もない事業欲に満ちている。また村では伝染性の不眠症や健忘症が流行したりもするが、やがてバナナ工場を誘致し、鉄道を敷いて発展していく。しかし労働争議があり、三千人以上の大虐殺さえ起り、四年十一月の大雨、十年の旱魃にも襲われて荒廃していく。そしてこういった興亡の歴史の中に、アウレリャーノ・ブエンディアー大佐の権力に伴う孤独と愛の能力の欠如が浮かび上がる。

寺山版『百年の孤独』で何よりも目を奪うのは、中央ステージに立ち上がる「負の穴」である。陽物さながらに立ち上がり、同時にそれが空洞の塔でもあるような「中心の不在」。「中心の不在」という主題は、『奴婢訓』（昭53）でも『青ひげ公の城』（昭54）でも寺山が追求したものだ。『奴婢訓』では「主人の不在」に秩序づけられた召使たちの叛乱のゲームが描かれ、『青ひげ公の城』は正体知れずの不在の青ひげを探す「青ひげの七人の妻」によって織りなされる。やはり挿話の束として展開するこの二作品では、「中心の不在」をめぐる権力力学のうちに、演技と変身の主題が交錯し、高度の舞台成果をあげていた。しかし寺山版『百年の孤独』はこの圧倒的な視覚効果を生み出す「負の穴」と、進行する挿話群の主題体系との響きあいがどうも弱いのだ。

また市川浩は寺山修司・三浦雅士との対話の中で、寺山版『百年の孤独』について次のように語っている^⑩。

市川 もうひとつ『百年の孤独』で気になったのは、ある意味で大胆な試みだと思うけれど、天井桟敷独特の反自然的・反人間的・反写実的な演技や動きがひっこんで、自然的・人間的な、よりリアルな

演劇になっていた。これが全体の抽象的な構成とか、数字を貼りつけるといった抽象的な行為と合わない。かといって対立するほどでもない。日ごろの訓練とも違うせいかな、役者が魅力的でなくなってしまう。

（『寺山修司の宇宙』）

市川浩のこの指摘に応じて、寺山も『百年の孤独』では「日常的な演技」にしてみたことを打ち明けている。推測するに、それはガルシア・マルケスのいわゆる「魔術的リアリズム」と呼ばれる手法に寄り添うものであったかもしれない。鼓直はガルシア・マルケスの「魔術的リアリズム」についてこう説明している。⁽¹⁾

「魔術的リアリズム」と一般に言われるものは、われわれが現実として意識するものを、（かつてパリその他の都市のシュルレアリストが追求したのだったが）驚異的な魔術的なものと混交させた形で叙述するのだけれど、この非日常的な要素をことさらに強調するわけではなく、むしろ逆に、至極ありふれた日常の事柄として平準的に取りあつかい、読み手に対しても同様の態度でのぞむことを求める独特の小説技法である。

（鼓直「ガルシア・マルケス」）

「非日常的な要素をことさらに強調するわけではなく、むしろ逆に、至極ありふれた日常の事柄として平準的に取りあつかい」、現実と驚異とを混交させること。ガルシア・マルケス『百年の孤独』では、荒唐無稽な幻想がありふれた現実と無理なく整合しており、幻想的なものを大仰

に強調することはない。おそらくは寺山もそれに倣って奇矯な挿話の進行にあたって、所作は「日常的な演技」に近づけてみたのかもしれない。そして見世物的な要素は、もっぱら立ち上がる「負の穴」に預けたのだろうが、平準的な「魔術的リアリズム」への寺山の接近には論者も資質的な齟齬を覚えた。

ところでアレホ・カルペンティエルは小説『この世の王国』（一九四九、邦訳水声社・木村榮一・平田渡訳・平4）の「序」で、アメリカ大陸全体が受け継いだ共有の遺産としての「現実の驚異的なもの」について、ヨーロッパのシュルレアリスムと比較しながら考察している。カルペンティエルは、「常識的には出会いそうもないオブジェ同士が結び合わされ、手品めいたトリックによって生み出される」シュルレアリスムは、不信の念を抱きつつ生み出された文学上の小手先の技巧でしかなく、官僚化していると批判しつつ、アメリカ大陸の「現実の驚異的なもの」についてこう語る。

驚異的なものというのは予期しない形で現実が変質したり（奇蹟）、現実がその人だけに特別な啓示をもたらしたり、あるいは現実のうちに秘められていて、これまで見過ごされた富が思いがけない形で、もしくはきわめて望ましい形で輝きわたったり、現実のスケールと範疇が大きく拡大（これは一種の極限状態にある高揚した精神しか感じ取れないものだが）した時、初めてそうしたものとして立ち現われる。

（カルペンティエル『この世の王国』「序」）

「目の前に広がる未開の自然や特異な国家形成、その実体論、ファウ

スト的なインディオと黒人の存在、時代的に新しい発見がもたらした啓示、異質なものを融合させる創造的な混血など」によって現実の一切が驚異的なものとなり、そこに魔術的、祈禱的な性格が加わってくる。こと。ラテンアメリカ文学を特徴づけるこの「現実の驚異的なもの」は、まさに「魔術的リアリズム」の手法とも重なるものだ。

カルペンティエルは「現実の驚異的なもの」を称揚すべく、シュルレアリスムを貶めている。いまこはその優劣を検証する場ではないし、検証などしようもないが、何よりもロートレアモン『マルドロールの歌』を偏愛する寺山は、資質的にはシュルレアリスムに近いだろう。異質なものの衝突を組織し、驚異を見世物的に展開していく誇張と過剰の手法化こそが、寺山の演劇である。そこには魔術的、祈禱的な性格もまた同時に備わっているが、寺山のシュルレアリスムの手法は、平準的な「魔術的リアリズム」や「現実の驚異的なもの」とはやはり異なるものだといえよう。

闇に灯りが揺れ動き、呪術的な音楽が祭儀の陶醉へと導く天井桟敷独特の高揚場面は至るところにあるが、それでも立ち上がる「負の穴」と隠喩的な「置き換えの遊戯」との間に緊密な主題体系を見出せないまま、寺山版「魔術的リアリズム」への違和感と「見えない演劇」への苛立ちを募らせていった、というのが論者の『百年の孤独』体験だったかもしれない。この舞台版『百年の孤独』を新たな着想で映画化した寺山の遺作が『さらば箱舟』（前掲）であり、寺山が最後に行き着いた「世界の涯て」を見届けることが、残された次なる課題となる。

[註]

- (1) 扇田昭彦編『劇的ルネッサンス 現代演劇は語る』（リプロボート、昭58）所収「寺山修司 〈私〉を撃つ」
- (2) 『読売新聞』（昭56・6・27夕刊）インタビュー記事「新作『百年の孤独』を上演する寺山修司氏に聞く」
- (3) 市川浩・小竹信節・三浦雅士の対論集『寺山修司の宇宙』所収（新書館、平4）
- (4) カルロス・フエンテス「ガルシア＝マルケス、第二の読書」（一九六九、邦訳書土社『ユリイカ』昭63・8所収・安藤哲行訳）
- (5) 池澤夏樹「『百年の孤独』の諸相」（『カリブの龍巻——G・ガルシア＝マルケスの研究読本』所収、北宋社、昭59）
- (6) 寺山が舞台版『百年の孤独』を、新たに映画化した遺作『さらば箱舟』（監督・脚本＝寺山修司、共同脚本＝岸田理生、昭59）では、妻の貞操帯はどんなに努力してはすそうとしても、夫の死まではずれない。
- (7) ガルシア＝マルケスの短編『この世でいちばん美しい水死人』（一九七二、邦訳筑摩書房・ちくま文庫『エレンディア』所収・木村榮一訳・昭63）には、美しい男の水死体が村に漂着し、女たちが熱狂的にその水死体を迎え入れ、水死体もあたかも生きているかのように家々を訪問するさまが描かれる。
- (8) 花婿のもとにやってきたネジマキ人形のテマリは、赤ん坊と思いこんで唄を歌ってやったりしているが、彼女が抱いているのは実は木の根にほかならない。赤ん坊としての木の根。不妊症の夫婦が懐妊したと偽って木の切り株を赤ん坊として育て、やがて生命を持った木の切り株に夫婦が食われてしまう映画『オテサーネク』（監督・脚本＝ヤン・シュヴァンクマイエル、二〇〇〇）が想起される。

(9) ジャン・ルーセ『フランスバロック期の文学』(一九五三、邦訳筑摩書房・伊東廣太他訳・昭45) 参照。

(10) 市川浩・小竹信節・三浦雅士の対論集『寺山修司の宇宙』(前掲) 所収「断ち切られた会話」。

(11) 鼓直「ガルシア＝マルケス」(編集部編『永遠の伝奇小説BEST1000』所収、学習研究社・学研M文庫、平14)

(平成十六年十月一日受理)